

On the road mit Peter Handke
Amerikanische (T)räume in der Erzählung
Der kurze Brief zum langen Abschied

Seit Claude Lévi-Strauss Buch *Traurige Tropen* ist die Parole vom „Ende des Reisens“ ein geflügeltes Wort geworden¹ und mit dem Reisen wurde konsequenterweise auch die Reiseliteratur zu Grabe getragen, so etwa in den 90er Jahren von dem Literaturwissenschaftler Peter J. Brenner, der die bisher wichtigsten Übersichtsbände über die deutschsprachige Reiseliteratur herausgegeben hat.² Dass das literarische Sujet der Reise deutlich langlebiger ist als das Reisen selbst – im Sinn von Entdeckungsreise –, dafür gibt es vielfältige Gründe, von denen Alexander Honold und Michaela Holdenried in ihrem Band zur *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* besonders die „Auseinandersetzung mit fernen und fremden Räumen“ und die „ganz eigene Dramaturgie der Reisebewegung“³, als Anregungspunkte für die Literatur hervorheben.

Als Beispiel für die Vielfalt an Bedeutungen, die die Reise zu modellieren vermag, kann auch Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) dienen, der in den 70ern den Status eines Kultbuches erlangt hatte.⁴ Sein Erfolg ist gewiss auch aus seiner anspielungsreichen Nähe zu zeitgenössischen literarischen und filmischen Topoi zu erklären, obwohl es zu diesen und zu den mit diesen verbundenen Rezeptionshaltungen in der Tat querliegt.⁵

Dem *Kurzen Brief* wurde immer wieder eine besondere Position in Handkes Werk beigemessen, nämlich die einer Wende „vom artifiziellen Sprachspiel der Sprechstücke zur neu entdeckten Subjektivität“⁶ oder es wurde auch als der erste Schritt in der Suche nach einem Sehen verstanden, „das darauf aus ist, das Gewöhnliche, das am Rande Liegende, Übersehene und Mißachtete sichtbar zu machen als das, was die Welt eigentlich

1 Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

2 Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1990.

3 Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): *Reiseliteratur in der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 11.

4 Doch spielte das Unterwegssein in seinem gesamten Werk und dessen unterschiedlichen Phasen eine je eigene Rolle.

5 Polt-Heinzl, Evelyn: *Peter Handke: In Gegenwelten unterwegs*. Wien: Sonderzahl 2011.

6 Huber, Alexander: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 99.

ausmacht, was an ihr der Rede, genauer gesagt, des Aufschreibens und Erzählens wert ist.“⁷

Der Zusammenhang von Reise und einer authentischen, unvermittelten Erfahrung scheint selbstverständlich zu sein, doch ist er es keineswegs. Gerade die Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* zeigt, wie sehr die Reise und das vom Reisenden Erlebte immer wieder der medialen Vermittlungen bedarf. Dafür sorgen nicht allein die vielfachen literarischen und filmischen Zitate, die den Text durchsetzen und rahmen, sondern auch das Thematisieren des Sehens und Wahrnehmens⁸, sowie die Art und Weise, wie Bilder verwendet werden. Bemerkenswert ist hierbei die Künstlichkeit der Settings, in denen die Unmittelbarkeit der Erfahrung in Szene gesetzt wird.

1. Reisen und (transitorische) Räume

Wie in so vielen Texten der modernen Literatur ist die Reise auch in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied*⁹ nicht Handlung und nicht einmal Teil der Handlung, sondern ersetzt diese. Sie fungiert als eine Art Textvehikel, das immer neue Bilder und Situationen produziert und diese als ein Nacheinander erzähl- oder darstellbar macht. Die Reise, obwohl von Benjamin in seinem Essay über den *Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* unter den Praxen erwähnt, die mit Erzählen besonders eng verbunden sind, fungiert hier eher als eine Art Schwundstufe des Erzählens. Denn es fehlt die klassische Reisedramaturgie. Die Reise durch Amerika, die der Ich-Erzähler unternimmt, wird zwar mithilfe klassischer Requisiten der Reisebeschreibung geschildert (es werden etwa geografische Namen genannt, es gibt (deiktische) Verweise auf das Hier und Jetzt, die Eindrücke während der Reise werden minutiös beschrieben, und sogar des Festhaltens – oder eben auch des Nicht-Festhalten-Wollens – dieser Eindrücke wird in Form von Fotos Erwähnung getan), doch ohne dass diese sich in die konventionelle Grammatik der Reiseschilderung fügen würden.

Es gibt darin keinen Aufbruch von einem Ort, wo einer sesshaft (geschweige denn: zu Hause) wäre und der insofern als Ausgangspunkt der Reise gelten könnte; es gibt kei-

7 Amann, Klaus: Peter Handkes Poetik der Begriffsstutzigkeit. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats durch die Universität Klagenfurt am 8. November 2002. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabian / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2006, S. 239-251, hier S. 241.

8 Vgl. Renner, Rolf G.: Der Kinogeher: Peter Handke und der Film. In: Ebd., S. 201-214, hier S. 205.

9 Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle DBA und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert. Zum biografischen Hintergrund der Reise vom 24. April bis 18. Mai 1971 durch die USA, die sich teils mit jener im *Kurzen Brief* geschilderten deckt, vgl. Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2007, S. 56f.

ne spezifischen Gründe für die Reise (keine Aufforderung und auch keinen Entschluss) und es gibt auch keine Ankunft an einem Ziel oder Endpunkt. Der Ich-Erzähler ist schon am Anfang der Erzählung in Amerika und der Text beginnt mit einer Beschreibung der Jefferson Street, einer stillen Straße in der Stadt mit dem vielsagenden Namen Providence: „Sie führt um die Geschäftsviertel herum und mündet erst im Süden der Stadt, wo sie inzwischen Norwich Street heißt in die Ausfahrtstraße nach New York.“ (DBA 9) Am Anfang steht also die Straße und das Ich, das diese beschreibt, ist immer schon unterwegs. Ebenso geht am Ende der Erzählung lediglich die Geschichte von Mann und Frau zu Ende, nicht aber die Reise, da die beiden, wie es im Text heißt, jetzt erst „bereit waren, friedlich auseinanderzugehen.“ (DBA 195) Als ein Ort des Stillstands erscheint in dieser Reise nur St. Louis, wo der Ich-Erzähler zusammen mit Claire und ihrem Kind bei ihren Freunden („ein Liebespaar“ DBA 111) Zeit verbringt und gleichsam eine andere Art von Paarbeziehung ausprobiert bzw. reflektiert als die mit seiner Frau Judith. Diesem einzigen längeren Aufenthalt, der, wenn nicht in der geographischen Mitte des Kontinents, doch immerhin in der kompositionellen Mitte der Erzählung liegt¹⁰ und eine Art Reflexionsraum der Reiseerzählung bildet, bereiten die Zeichen von Judiths geheimer Anwesenheit ein Ende. Die Reise wird fortgesetzt, folglich ist hier nicht die Reise jener Vorgang, der von Aufbruch und Ankunft umrahmt wäre, sondern umgekehrt: die Zeit des Stillstands wird als eine vorübergehende gekennzeichnet.

Entsprechend wird dem Autor, etwa von Ulrike Weyman, „eine Poetik des Transitorischen“ bescheinigt, da die meisten seiner Erzählungen an „Orten des Übergangs, an Bahnhöfen, an Bushaltestellen, [...] in Supermärkten, Vorortsiedlungen oder an der Peripherie der Städte“ verortet sind, „in Handkes eigener Terminologie: in einem so genannten *terrain vague*.“ Im Falle des *Kurzen Briefes* möchte man der Liste noch Bars, Flugplätze und offene Straßen hinzufügen.¹¹ Solche Orte des Übergangs hat Marc Augé als Nicht-Orte bezeichnet und meinte damit jene monofunktional benutzten Flächen im urbanen Raum, denen im Gegensatz zu traditionellen Orten eine Geschichte bzw. eine Identität fehlt.¹² In Weymanns Auslegung zeigen diese Orte des Übergangs gegenüber dem bereits Bekannten einen Möglichkeitsraum auf.¹³

Doch gerade im Falle einer Reise durch die Vereinigten Staaten scheint die Poetik

10 Die erste Hälfte des mittleren Teiles nimmt die gemeinsame Fahrt mit Claire nach St. Louis ein, die zweite den Aufenthalt dort.

11 Weymann, Ulrike: „Der Bildverlust oder Durch die Sierra Gredos“. Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs für die Schreibpraxis Peter Handkes. In: Brittnacher, Hans Richard / Klaue, Magnus (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhunderts*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2008, S. 229.

12 Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, S. 92.

13 Weymann 2008, S. 229.

des Transitorischen (wie auch die Orte des Übergangs) das Bekannte, das topisch Gefestigte zu sein. Das Ich der Erzählung bezeichnet eben diese Orte als amerikotypisch: „Als ich zum ersten Mal hier war, wollte ich nur Bilder sehen“, [...] Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln, Highways, den Greyhound-Autobus, ein Bus-Stop-Schild an der Landstraße, die Santa-Fé-Eisenbahn, die Wüste.“ (DBA 81)

2. Das semiotische System Amerika

Wie Oliver Simons in einem Aufsatz mit dem Titel „*Amerika gibt es nicht*“ – *Semiotik des literarischen Amerikas* überzeugend darstellt, steht Amerika in den literarischen wie reiseliterarischen Beschreibungen europäischer Schriftsteller der letzten zwei Jahrhunderte immer schon für ein semiotisches Modell.¹⁴ Auch bei Handke ist Amerika nicht nur der Schauplatz der Reise, sondern auch ein ästhetischer Reflexionsraum. Handke selbst drückte sich in einem Interview mit Hellmuth Karasek 1972 in diesem Sinne aus, als er sagte, er kenne Amerika eigentlich nur aus Signalen.¹⁵

Für Simons ist Amerika eine Textkonstruktion, ein Topos und als solcher äußerst ambivalent. In etlichen Texten verliert er auch jede Referentialität. Seine Zeichenhaftigkeit ist entlang einer horizontalen Achse als metonymische Verschiebung, auf der vertikalen Achse als eine metaphorische Überformung zu lesen. Als Beispiele aus dem 19. Jahrhundert dienen Charles Sealsfield bzw. sein *Cajütenbuch*, das die Reise nach wie auch die Reise durch Amerika als ein beinahe endloses Aufschieben der Ankunft versteht, an deren Ende eine Art Selbst-Entdeckung des Reisenden steht, und de Tocqueville, der bei seiner Ankunft in New York bei der Ansicht der Fassaden am East River enttäuscht feststellt, dass diese nur gemalt sind.¹⁶ Die Enttäuschung wiederholt sich, als de Tocqueville im Westen amerikanische Ureinwohner besucht, aber das Ursprüngliche und Authentische auch dort nicht findet, denn die „Indianer“ tragen europäische Kleider (was selbst die traditionelle Feder oder die Muschelkette als Zitate erscheinen lässt).¹⁷

14 Simons, Oliver: „Amerika gibt es nicht“ – On the semiotics of literary America in the twentieth century. Trans. by Daniel Bowles. *German Quarterly* 2009, 82(2), S. 196-211.

15 Karasek, Hellmuth: Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Scharang Michael (Hg.): Über Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 85-89.

16 Tocqueville, Alexis de: Über die Demokratie in Amerika. Ausgewählt und hg. von Jacob P. Mayer. Stuttgart: Reclam 1986, S. 41.

17 „Put differently and more succinctly, this description bears witness to the contrary play of two axes of orientation, the horizontal and the vertical, both of which refer in their own way to different forms of signs: the nearly unending ride across the sea of prairie as metonymic displacement, the tree in the desert, on the other hand, as a semantic, metaphoric marker“ (Simons 2009, S. 206) – „the signs found by de Tocqueville had lost their anchoring, no longer referring to anything authentic, only to signs“ (ebd., S. 205).

In de Tocquevilles Auslegung, so Simons, verkörpern die Fassaden der Häuser am East River nicht jene aristokratischen Ideale, die sie nachahmen, sondern zitieren diese lediglich und ersetzen folglich durch die Nachahmung das Original durch austauschbare Zeichen. Gerade dieses Modell macht die demokratische Ordnung Amerikas so unbrauchbar für das Sujet der Selbstfindung des Subjekts.¹⁸ Für Simons ist Kafkas *Verschollene* daher ein Schlüsseltext, der einerseits auf eine Vielzahl von Texten Bezug nimmt, andererseits von einer ganzen Reihe späterer Texte zitiert wird, gerade weil in der Geschichte von Karl Roßmann die Orientierung am Bildungsroman nicht aufgeht.¹⁹ Bemerkenswerterweise geht Simons auf Handkes Amerika-Erzählung nicht ein, vielleicht auch weil der *Kurze Brief* bei all seiner Zitierfreudigkeit direkte Verweise auf Kafka vermeidet.

Der Zusammenhang von Bildungsroman und Reise wird hier stattdessen durch die Lektüre von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* hergestellt.²⁰ Dieser dient als Modell der Ich-Findung und wird während der Reise als Parallel- und gelegentlich als Gegengeschichte zur eigenen gelesen, mit zahlreichen konkreten Anknüpfungspunkten²¹ und ebenso konkreten Reflexionen auf den historischen Abstand zu diesen. Hervorzuheben ist vor allem jene mit dem Bildungsroman verknüpfte Vorstellung, derzufolge das Nacheinander des Weges auch eine Entwicklung oder sogar eine Vervollkommnung bedeutet.²² Der Abstand zu dieser Vorstellung wird bei Handke (ähnlich wie bei Kafka) durch das semiotische System „Amerika“ ausgemessen. Dabei nimmt Handke zwar auf verschiedene gängige Amerika-Topoi Bezug, konfiguriert sie aber in seiner, nur ihm eigenen Manier und konstruiert hierbei einen Text-Kontinent, den er im schon vorher zitierten Karasek-Interview als das schlechthin Fremde apostrophiert: „Amerika ist das Einzige, von dem man heutzutage sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt.“²³

Der fremde Blick ist in Handkes *Kurzem Brief* durch die europäische Herkunft des Reisenden bestimmt. Zugleich oder gerade auch deshalb ist für ihn die Reise durch Amerika wie eine Modellierung des Wunsches: ein anderer zu werden. Diese Transponierung des Räumlichen in ein Zeitliches klingt schon in der Amerika-Darstellung de Tocquevilles an, als er dieses Amerika nicht einfach als einen Gegenpol zu Europa

18 Ebd.

19 Ebd., S. 206.

20 In den Motti durch Karl Philipp Moritz's *Anton Reiser* ergänzt.

21 Vgl. hierzu Schneider, Michael: Das Innenleben des „grünen Handke“. In: Scharang 1972, S. 95-100.

22 „Du glaubst, mit einer Figur aus einer anderen Zeit diese Zeit wiederholen zu können, so gemütlich wie er nach und nach erleben und von Erlebnis zu Erlebnis immer nur klüger werden und am Schluß deiner Geschichte fertig und vollkommen sein zu können.“ (DBA 142)

23 Karasek 1972, S. 87. Bemerkenswerterweise dient Handke für Simons nicht als Beleg.

auffasste, sondern auch als dessen Zukunft.²⁴ Auch bei Handke vollzieht sich die Reise nicht lediglich im Raum, sondern auch in der Zeit. Dies wird dem Leser etwa in der Szene nahegelegt, in der Claire, die zeitweilige Begleiterin des Reisenden zu diesem sagt: „Ich habe kein Amerika, wo ich hinfahren kann wie du [...]. Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren.“ (DBA 80)

Das Zukünftige ist bei Handke auf das Engste mit dem Vergangenen verbunden. Als das eigentliche Ziel der Reise wird der Wunsch angegeben, das Entsetzen zu überwinden, das am Anfang des Buches als Grunderlebnis bezeichnet wird.²⁵ Denn: „So weit ich mich erinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.“ (DBA 9) Allerdings haben das Entsetzen amerikanische Bomber am Ende des Zweiten Weltkrieges hinterlassen, wodurch die ambivalente Besetzung Amerikas als Ort des Entsetzens und der Befreiung vorgegeben oder zumindest angedeutet ist: „Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war.“ (DBA 9)

Solche Doppelbesetzungen des Modells Amerika beschränken sich allerdings nicht nur auf die Erinnerungen und die Sehnsüchte des Reisenden, sondern sie haben durchaus System. Denn in diesem Text-Raum sind Verfahren der Isolierung und der Neukonfigurierung gleichzeitig präsent.

3. Konfigurationen von Wort und Bild

Im Gegensatz zur Geschichte des *Grünen Heinrichs* zeichnen sich die Bilder, Geräusche und musikalischen Zitate der Reise im *Kurzen Brief zum langen Abschied* nicht durch Kohärenz aus. Sie fungieren jeweils als eine elementare Sprache der Wahrnehmung, die sich oft gerade durch ihre Widersprüchlichkeit auszeichnet. Gerade weil sie sich nicht zusammenfügen, erscheinen sie als „nur Bilder“, wie sie der Ich-Erzähler bezeichnet, ohne Kontexte und Verknüpfungen, ohne Geschichte. Als solche Zitate erscheinen auch die „Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln, Highways“. (DBA 81)

Die Verwendung dieser Bilder fügt sich in Handkes längerem Experimentieren mit Schreibweisen, bei denen der Film als Modell dient bzw. mit Filmen, in denen der Text eine wichtige Rolle spielt. Den Erzähltexten dieser Zeit folgen Filme, die er mit Wim

24 Tocqueville 1986, S. 204f.

25 „Ob ich mich schon verändert habe?“ (DBA 17); „Das Bedürfniss, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb.“ (DBA 17); „Mein Leben bis jetzt, das durfte noch nicht alles sein.“ (DBA 25) etc.

Wenders drehte.²⁶ Doch die Reise durch Amerika und das Genre Roadmovie haben Handke und Wim Wenders auch schon vor dem Entstehen des *Kurzen Briefes* beschäftigt. Dem Buch ging 1969 ein 13-minütiger Film voraus: *3 amerikanische LPs* war der erste Film, den Handke mit Wim Wenders zusammen gemacht hat. Dies ist ein Roadmovie ganz eigenen Zuschnitts, an dessen Anfang eine Stimme aus dem Off²⁷ Folgendes sagt: „Man müsste Filme machen können über Amerika, die nur aus Totalen bestehen. In der Musik gibt's das ja schon. Also in der amerikanischen Musik.“ Doch wer Klischees der Roadmovies erwarten würde, der wird enttäuscht: In *3 amerikanische LPs* werden der Musik zwar Bilder von Autofahrten unterlegt, aber diese sind in Deutschland in den Wastelands von München aufgenommen worden. Der Film zeigt zunächst Schallplattencovers von drei amerikanischen Gruppen und leitet das Thema von Bild und Musik ein, ohne dabei Musik zu spielen, dann folgt ein Song aus Van Morrisons *Astral Weeks* und es wird eine junge Frau gezeigt, die von oben auf Plattenbauten und parkende Autos schaut, die Einstellungsgröße ist aber keine Totale und auch die Landschaft ist keine amerikanische. Der Film zeigt einen Raum und erkundet diesen. Doch Bild, Musik und Text vermitteln verschiedene Botschaften.

Martin Brady und Joanne Leal, die der Zusammenarbeit von Handke und Wenders ein Buch gewidmet haben, nennen diese Art der poetischen Neukonfigurierung verschiedener filmischer Elemente (wie Wort, Bild und Ton) Rekomposition und meinen damit eine Art Übersetzung. Durch diese nutzt der Film die Möglichkeit, die in der Unterschiedlichkeit seiner Signifikanten liegt.²⁸ Die Rekomposition der Elemente, die poetische Nutzung ihrer widersprüchlichen Zusammenführung, ist durchaus auch dem *Kurzen Brief* eigen.

Den Aufzeichnungen ist eine Mikrostruktur eigen, die jede Handlung in eine Reihe von Teilabläufen zerlegt und zugleich mit einer Reihe von Wahrnehmungen verbindet. Die Elemente werden durch das handelnde und beobachtende Ich aufeinander bezogen. Dies fungiert als eine Art Medium, beobachtet die Welt um sich, zugleich beobachtet er aber auch sich selbst und die Art wie er Dinge beschreibt: „allmählich begann ich mir zuzuschauen, wie ich einschlief“ (DBA 51) – heißt es etwa über die Nacht im Hotel in New York.

Die Reflexion auf sich, auf die eigene Wahrnehmung wie auch auf die eigene Art Bedeutungen zu produzieren, sorgt dafür, dass man die Reise als einen kontinuierlichen Ablauf wahrnimmt. Das Wahrnehmen wird durch Unterbrechungen, Parallelen und wie-

26 Zu diesen gehört etwa *Falsche Bewegung*, Regie: Wim Wenders, Drehbuch: Handke 1975 (Teil von Wenders Roadmovie-Trilogie).

27 Die von Wim Wenders.

28 Brady, Martin / Leal, Joanne: Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Rekomposition. Amsterdam: Brill Academic Publishers 2011, S. 24.

derkehrende Motive rhythmisiert und organisiert. Das Registrieren des Reiseverlaufes und der von ihm hervorgerufenen Gefühle wird zudem auch noch von Erinnerungen an die eigene Kindheit und an Judith unterbrochen (oder ergänzt), die zu den Wahrnehmungen und Lektüren in Amerika oft querliegen.

Wiederkehrende Momente des Reiseverlaufs sind plötzliche Schrecken wie auch Augenblicke der Auflösung, aber auch bestimmte Bilder (Motive) wie Straßenbeleuchtung in der Dämmerung (DBA 14, 19) oder Sirenen in New York (DBA 45f.). Die Reise verbindet Wahrnehmungen der unmittelbaren wie der entfernteren Umgebung, Lektüre und Erinnerung, und das Aufeinandertreffen verschiedener Wahrnehmungsspuren konstruiert die Textur einer Reise, die nicht mit dem Zurücklegen von Entfernungen gleichgesetzt wird. Die entferntere Umgebung dringt oft in Form von Lauten und Geräuschen in die unmittelbare Wahrnehmung ein („Knallen und Kracken“ – DBA 17, Sirenen in New York „vor dem Theater fuhr ein Polizeiauto durch diese Gedanken...“ DBA 45f.).

Gelegentlich vermengen sich Bilder des Inneren und des Äußeren und markieren besondere, erfüllte Augenblicke, sie ersetzen gleichsam jene großen panoramatischen Ausblicke, die in konventionellen Reisebeschreibungen die Beschreibung einer Strecke abrunden. Es heißt etwa von New York: „Im Kopf [...] fing etwas an, sich hin und her zu bewegen, in einem ähnlichen Rhythmus, in dem ich den ganzen Tag mich durch New York bewegt hatte. Einmal stockte es, dann lief es lange Zeit geradeaus, dann fing es sich zu krümmen an, kreiste eine Zeitlang und legte sich schließlich. Es war weder eine Vorstellung noch ein Ton, nur ein Rhythmus, der ab und zu beides vortäuschte. Erst jetzt fing ich an, die Stadt, die ich vorher fast übersehen hatte, in mir wahrzunehmen.“ (DBA 469) Die danach folgende Schilderung geht von einer Beschreibung der Häuser in Form von „Schwingungen“, „Stocken“, „Verknotungen“ und den „Rucken“, „die sie in mir zurückgelassen hatten“, in eine von New York über. Diese wird zu einer (unermesslichen) Naturlandschaft, einem „Strombett unter einem stillen überschwemmten Gebiet“, zu „ruckhaft sich noch immer weiter entfernende[n] Horizontfluchtpunkte[n]“, zu einem „sanfte[n] Naturschauspiel“, zu einer „Landschaft [...] in der man sah, so weit das Auge reichte. Ich bekam Lust, mich hineinzulegen und darin ein Buch zu lesen.“ (DBA 46f.) Diese Augenblicke bilden zugleich Kontrapunkte zu den Momenten einer auffallenden Kommunikationslosigkeit oder auch eines Fehlverhaltens, die im Reiseverlauf immer wieder beschrieben werden.

4. Reale und mythische Topographien

Wie das Modell Amerika ist auch der beschriebene Raum mehrfach besetzt. Er ist einerseits die endlose, immergleiche Ferne der Autofahrten, andererseits aber ein durch Einschreibungen markierter Raum von Geschichten. Die leere Fläche der Landschaft korreliert mit ihrer fehlenden Tiefe, in ihr ist nichts geborgen oder verborgen, alles liegt auf der Oberfläche. Es treten dem Reisenden entsprechend überall Schrift, „riesige Bilder“ (DBA 28), oder von Abbildungen bekannte Gegenstände entgegen. In Tuscon, Arizona, etwa „die Agaven von dem Etikett der Tequilaflasche in Providence“. (DBA 156) Dadurch vermittelt der Text aber auch den Eindruck, dass die Agaven auf dem Etikett der Tequilaflasche „real“ sind, während die Agaven in Tuscon, Arizona, lediglich Hinweise auf die Tequilaflaschenetiketten sind und gerade diese Logik der Zeichen macht den Unterschied zu dem europäischen System der Bedeutungen augenfällig.²⁹

Entsprechend wird hier die endlos sich hinziehende Weite der Reise nicht als eine sich beinahe endlos hinausgezögerte Ankunft am ersehnten Ziel geschildert, sondern als pure Langeweile: „Ich spürte eine Unlust bei unserer Bewegung, ein Gefühl, als seien wir mit laufendem Motor stehengeblieben...“ (DBA 93) – heißt es über die Fahrt irgendwo „in der immergleichen Landschaft“ zwischen Ohio und Indiana oder mit der lokalen Bezeichnung zwischen Buckeye State und Hoosier State über den Überdruß des Reisenden – zu reisen.³⁰ Am Ende der Reise gibt es auch keinen Endpunkt, der stille Ozean, auf den ersten Blick noch eine „steif aufragende Felswand“, liegt hernach wie zuvor die Ebene flach und endlos vor dem Reisenden „so leer, daß ich mir davon aufgefressen vorkam.“ (DBA 184)

Doch ist die leere Fläche der Landschaft, die sich dem Reisenden in Amerika eröffnet, nicht nur durch Orte des Übergangs, durch die endlose Verschiebung des Horizonts, nicht nur als endlose Straße charakterisiert, sondern auch durch symbolische Einschreibungen, die sich aus dem Charakter der Reise als persönliche Geschichte ergeben.

Diese der Erzählung unterlegte Doppelbödigkeit wird im Gespräch mit dem amerikanischen Regisseur John Ford zum Schluss der Erzählung auf den Punkt gebracht. Er fordert seine beiden Besucher Judith und den Ich-Erzähler auf, ihre Reise als Geschichte zu erzählen:

²⁹ Vgl. Simons 2009, S. 13.

³⁰ „Dann überholten wir zwar immer mehr Autos mit der Bezeichnung Hoosier State an den Schildern, und in Indiana fielen mir auch endlich die ersten trockenen Flechten von der Hose, aber ich wurde nur noch immer ungeduldiger, fing an, die Meilensteine zu zählen. die noch zwischen uns und Indianapolis lagen, denn sie waren jetzt das einzige, was sich in der immergleichen Landschaft veränderte, und atmete unwillkürlich im Rhythmus ihrer Abstände voneinander, bis mir der Kopf wehtat. Ich war es überdrüssig, daß man es immer nötig hatte Entfernungen zurückzulegen, wenn man woanders sein wollte.“ (DBA 93)

„Erzählt nun euere Geschichte!“ Und Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte, wie sie mich beraubt hatte und mich umbringen wollte, und wie wir – heißt es weiter – nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen. Als sie mit unserer Geschichte fertig war, lachte John Ford still, übers ganze Gesicht. „Ach Gott!“ sagte er auf deutsch. Er wurde ernst und drehte sich zu Judith hin. „Und das ist alles wahr?“ fragte er auf englisch. „Nichts an der Geschichte ist erfunden?“ „Ja“, sagte Judith, „das ist alles passiert“. (DBA 195)

Die, wie es zweimal wiederholt wird: *Geschichte* übersetzt jenen langen Vorgang, der in Form einer Reise erzählt wurde, als die Geschichte einer Trennung. Sie misst dabei auch die Entfernung von zwei möglichen (fundamental verschiedenen) Interpretationsmustern der Reiseerzählung aus: Nämlich als Schilderung von aufeinanderfolgenden Wahrnehmungen eines Reiseverlaufs und als Erzählung einer als Ortswechsel, Schwellen- oder Grenzüberschreitung in Szene gesetzten Geschichte, Verwandlung oder Veränderung.

Auch aus dem endlosen Raum der Amerika-Reise ragen einige semantisch aufgeladene Orte heraus. So etwa wird dem in Saint Louis lebenden „Liebespaar“ die (Orts)bezeichnung El dorado verpasst – da „[mit] diesen Zuschreibungen [...] sie sich eine Art Verfassung gegeben [hatten], mit der sie die Legende von El dorado, dem von außen unzugänglichen, im Innern völlig sich selbst versorgenden Staat, täuschend nachahmen konnten.“ (DBA 113f.) Der Ort, wo Judith und der Ich-Erzähler sich wiedersehen und wo zwischen ihnen alles aus ist, heißt Twin Rocks. Doch ist hier nicht nur die Bezeichnung (und Form) analog zu der Relation, sondern auch ihre Situierung auf der anderen Seite des durchquerten Kontinents, wo es kein Weiter mehr gibt. Eine filmische Entsprechung ist Promontory Point, der Ort, wo sich zwei im Prinzip in die unendliche Weite gerichtete Eisenbahnschienen beim Bau der transkontinentalen Eisenbahn im amerikanischen Westen begegnen. Es muss auch hier der Western, konkret John Fords *The Iron Horse*, herhalten, um den bedeutungsvollen Ort der amerikanischen Geschichte mit persönlichen Bedeutungen aufzuladen. Denn darin wird das Zusammenführen der Schienen von Ost und West mit der Begegnung eines Paares parallelgeführt, bis schließlich „die beiden Bahnlinien in Promontory Point im Staate Utah zusammen[trafen], und der Direktor [...] einen goldenen Nagel in die letzte Schwelle [schlug].“ (DBA 100)

Diese durch bestimmte Geschichten semantisierte Markierungspunkte in der Landschaft (wie Twin Rocks oder Promontory Point) und die endlose Weite der Fahrt sind zwei fundamental verschiedene Modelle und gerade das Inkongruente an ihnen ist für die Poetik der Erzählung von Bedeutung. Diese amalgamiert im Gegensatz etwa zum Bildungsroman des 19. Jahrhunderts Modelle wie Reisebeschreibung und Lebensgeschichte nicht, stellt keine Kohärenz her, sondern deutet die Reise durch Amerika durch verschiedene oft gar nicht zu einander passenden Parallelen bzw. Spiegelungen aus.

Selbst jene Ding- und Songzitate, die Handkes *Kurzen Brief* mit den Topoi des

Roadmovie verknüpfen, verflechten sich mit der Vorstellung und dem „Wunsch nach Veränderung“ doch oft auf paradoxe Weise. Beim Hören des Liedes *Sitting On The Dock Of The Bay* von Otis Redding denkt der Ich-Erzähler: „Es würde mir gelingen, vieles anders zu machen.“ (DBA 19) In Wahrheit endet aber Reddings Lied, das die Reise eines Schwarzen aus Georgia nach San Francisco erzählt, so: „Looks like nothing’s gonna change / Everything still remains the same.“³¹

Der *Kurze Brief*, der nach der Durchquerung des amerikanischen Kontinents in einem Garten endet, in dem alles ruhig war, „ohne Bewegung“, verwendet Sprachbilder ebenso wie Töne, Zitate und Geräusche. Statt der experimentellen Sprachkritik der frühen Werke sind es gerade ihre widersprüchlichen Konfigurationen, das Aufzeigen ihrer Vermitteltheit, die in dieser neuen Wendung der handkeschen Poetik mit sprachmystischen Augenblickserlebnissen aufwarten.³²

31 „I left my home in Georgia / Headed for the ‘Frisco bay / Cause I’ve had nothing to live for / And looks like nothin’s gonna come my way.“ (DBA 19).

32 Alexander Honolds ungemein differenzierte Analyse des *Kurzen Briefes* geht im Gegensatz zu meinen Ausführungen nicht von einem grundsätzlichen Zitatcharakter der amerikanischen Bilder aus, sondern zeichnet die Struktur des Romans und die allmähliche Verfertigung seines Reiseraumes durch die eingehende Interpretation seiner Bilder und Hinweise nach und erfasst in der Folge auch teils ganz andere Textmuster. Vgl. Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler*. Peter Handkes Poetik der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart: Metzler 2017, S. 64-105.